

1220378  
A.  
Ch.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*LES TEMPS INDIVIDUELS :*

LA PONCTUATION DU SILENCE DANS UNE PRATIQUE  
DE L'INSTALLATION CINÉTIQUE ET SONORE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

CATHIE BÉCHARD

MAI 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de recherche Jean Dubois qui a su, par sa rigueur intellectuelle, son suivi attentif, ses commentaires judicieux et nos nombreuses discussions, m'éclairer tout au long de la rédaction de ce texte d'accompagnement. Je souhaite remercier tous les professeurs qui, durant ma scolarité, ont su allumer de petites étincelles qui ont nourri ma recherche et ma pratique artistique. Je tiens aussi à remercier Micheline Dussault pour ses beaux yeux de correctrice. Je réserve une pensée particulière à Sabin Hudon pour son appui et sa participation à mon projet de recherche-crédation et pour sa complicité précieuse dans l'art comme dans la vie.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	I
CHAPITRE I L'ÉCOUTE SOUS SES MULTIPLES FORMES .....	4
1.1 L'écoute .....	4
1.2 L'écouteur comme arrangeur à l'œuvre .....	6
1.3 Voir pour entendre .....	7
CHAPITRE II FONDEMENTS DU TRAVAIL ARTISTIQUE .....	9
2.1 Création bicéphale .....	9
2.2 L'influence de la musique expérimentale américaine sur l'art sonore .....	11
2.3 La ponctuation du « silence » .....	12
CHAPITRE III LE SILENCE COMME OUVERTURE À L'ŒUVRE .....	14
3.1 L'atelier dans la tête .....	14
3.2 Englober le monde des bruits dans l'œuvre musicale .....	15
3.3 <i>4 feet and 33 inches</i> .....	19
CHAPITRE IV LES TEMPS INDIVIDUELS : ANALYSE DESCRIPTIVE DES VERSIONS I ET II .....	21
4.1 Les premiers balbutiements .....	21
4.2 Le texte et la voix .....	23
4.3 Le travail à long terme : évolution progressive .....	25
CHAPITRE V LES TEMPS INDIVIDUELS : LES MOUVEMENTS DU SILENCE .....	28
5.1 Lorsque l'on trouve .....	28

5.2 Le mouvement .....	31
5.3 Le souffle .....	34
CONCLUSION .....	36
APPENDICE A IMAGES DU MAVERICK HALL DE WOODSTOCK .....	38
APPENDICE B DOCUMENTATION VISUELLE : <i>LES TEMPS INDIVIDUELS</i> .....	40
LISTE DE RÉFÉRENCES .....	44

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
I	<i>Les temps individuels</i> , version III, vue d'ensemble .....	3
1.1	<i>Les écouteurs</i> , 2011 .....	5
3.1	Partition de 4'33", John Cage, 1952 .....	16
4.1	<i>Les temps individuels</i> , version I .....	22
4.2	Notation graphique I .....	23
4.3	<i>Les temps individuels</i> , version II .....	26
4.4	Notation graphique II, <i>Sans titre</i> , 2012 .....	27
5.1	<i>Les temps individuels</i> , version III, détail .....	29
5.2	<i>Les temps individuels</i> , version III, vue d'ensemble .....	30



## RÉSUMÉ

Dans ce mémoire en recherche-création j'aborde le concept du silence en relation aux sons, à l'écoute et aux mouvements mécaniques. Le silence est généralement entendu au sens de retrait, d'inaudibilit  , de vide et d'absence. Or, dans mon travail, une stratégie du silence est utilisée en tant que canevas qui ouvre sur une manière de percevoir le monde par la différence et les écarts qui s'inscrivent dans une continuité du temps. Il s'agit du silence de la mécanique, du souffle, du corps et de l'écoute, qui bien entendu n'existe que par le mouvement préalable à leurs conditions.

   travers le dispositif performatif *Les temps individuels*, je parle du mouvement dans lequel la notion de *tacet* s'inscrit et de notre rapport à l'écoute en tant qu'arrangeur à l'œuvre. Je situe mon travail en regard de la pièce dite silencieuse 4'33" de John Cage et de la notion d'*infra-mince* de Marcel Duchamp qui ont nourri ma réflexion tout au long de cette recherche. J'aborde aussi le travail en duo, cet aller-retour entre deux singularités à l'intérieur duquel ma pratique artistique s'actualise.

Dans le monde dans lequel nous évoluons, la tendance est à la relation directe et immédiate avec notre environnement et nous l'expérimentons de plus en plus de manière virtuelle et acousmatique. Tout nous incite à une sorte de corps à corps avec le temps accéléré et régulé, et il est suspect de prendre son temps ou d'être improductif. Dans ce tropisme orienté par la mécanique du dispositif social, sommes-nous encore aptes à prendre le temps d'observer les mouvements entre les choses et à en mesurer les interactions et les différences?

Voici un texte qui témoigne d'une recherche s'attardant aux écarts entre le temps de la machine, le temps sonore, le temps de l'écoute et le temps du silence.

Mots clés :

Installation, cinétique, sonore, écoute, silence, mouvement, Sabin Hudon, espace, temps.

## INTRODUCTION

*As a property of the work of art itself, silence can exist only in a cooked or nonliteral sense. (Put otherwise: if a work exists at all, its silence is only one element in it.) Instead of raw or achieved silence, one finds various moves in the direction of an ever-receding horizon of silence — moves which, by definition, can't ever be fully consummated.*

— Susan Sontag

Le monde dans lequel nous évoluons est composé d'une variété de sons infinie. Ils s'enchaînent, se répètent, résonnent doucement ou bruyamment et se propagent grâce à l'élasticité de notre milieu environnant. Ils comportent une multitude de timbres, de couleurs, de fréquences et de textures. Certains nous mettent aux aguets, d'autres nous réconfortent, ou nous agressent. Notre environnement sonore est impalpable, immatériel et se joue dans l'espace et dans le temps, tout comme le mouvement d'ailleurs et s'incarne dans un volume spatial. Notre perception du monde sonore se situe entre deux pôles : d'un côté le son; de l'autre le silence. Entre les deux, il y a l'écoute, qui agit comme liant et tisse un réseau fécond qui se crée dans un renvoi perpétuel entre le son, le silence et l'écoute. C'est entre autres à travers le son que nous prenons conscience de la nature du silence, il n'est jamais seul, il est toujours silence de quelque chose : le silence de l'artiste; de la mécanique; du souffle; d'un piano ou de la voix. Nous croyons qu'il comporte un état sonore statique; or tout être vivant est limité dans la perception du silence par le simple fait qu'il émet lui-même des sons. Notre propre corps bat au rythme de nos respirations.

John Cage a suffisamment insisté sur le fait que le silence n'existe pas et qu'il y a toujours quelque chose qui se passe qui génère des bruits. Dans sa pièce silencieuse 4'33", il propose à travers le silence du piano une structure temporelle qui nous permet d'écouter les bruits de nos gestes, de la salle de concert et de l'environnement naturel des bois de Maverick Hall. En ce sens, il met en lumière que ce que nous entendons par « silence » est paradoxal et qu'il ne



serait pas une frontière du son, mais qu'il s'inscrit plutôt dans son mouvement. Il est le phénomène d'une présence qui s'efface pour que nous en absorbions mieux une autre.

Par la création d'une installation cinétique et sonore, *Les temps individuels*, ce texte d'accompagnement vise à expliquer les fondements artistiques de ma démarche, ainsi que le cheminement et l'évolution du projet par un processus de travail qui s'est déroulé sur deux ans. Il fait aussi état du duo que je forme avec Sabin Hudon en expliquant sa genèse et notre manière de travailler à deux. Il montre comment une stratégie du « silence » est utilisée dans l'installation cinétique et sonore afin d'ouvrir d'autres espaces d'attention. Parmi le son, l'écoute et le mouvement mécanique, le silence ouvre un champ de perception dans les abords les moins démonstratifs de l'œuvre qui s'apparente à l'inframince de Duchamp.

Il s'agit également de dégager l'influence de la musique expérimentale américaine sur l'art sonore. Le travail abondant de ces pionniers a trouvé plus d'intérêt dans les écoles d'art intéressées par les happenings et les performances que dans les écoles de musique. L'installation sonore qui utilise un système électronique programmé tel que *Les temps individuels* en est issue. Je prends comme point d'ancrage l'œuvre 4'33" de John Cage, une œuvre phare qui a ouvert la voie à une nouvelle manière de penser le « tacet » dans l'œuvre musicale et nous fait comprendre que malgré le silence de l'instrument, autre chose résonne dans l'espace. Ce que je tente d'approfondir dans cette recherche est la manière dont le *tacet* produit une dialectique entre le souffle, l'écoute et le mouvement mécanique. Le silence est une forme de discours qui demande une présence et une attention à l'environnement immédiat. Une écoute! Mes recherches pratiques et théoriques se nourrissent de ces zones floues entre le son et le silence, la mobilité et l'immobilité, entendre et écouter.

La participation du spectateur comme arrangeur à l'œuvre est nourrie par la pensée que l'écoute est active et que nous absorbons ce que nous entendons de manière subjective et créative. Une appréhension de l'écoute qui, en tant qu'auditeur, nous donne la possibilité d'organiser les sons comme nous l'« entendons ». Nous nous attardons à l'écoute visuelle : ce que nous donnons à entendre est un corps sonore qui retentit et qui résonne entre la vue et l'ouïe.

En ce sens, le rapport entre le cinétique et le sonore est de première importance dans *Les temps individuels*. C'est une volonté de matérialiser le son en créant un dispositif mécanique producteur des phénomènes physiques de propagation du son, afin de générer une tension entre le visuel et le sonore.



Figure 1 *Les temps individuels, version III, vue d'ensemble*

Cette mise en scène de haut-parleurs enchâssés dans des bocaux de verre recouverts de cloches de verre transparent, s'élevant dans les airs en libérant le souffle momentanément, génère une panoplie de micro-événements qui se renouvellent à tout moment. Le mouvement mécanique permet de travailler avec la quatrième dimension qui est le temps, un temps codifié qui lui appartient et qui devient un « corps à corps » entre le temps humain et celui de la machine. Dans cette optique, le silence du souffle est une page blanche et le silence de la mécanique, un geste blanc nous offrant d'autres objets d'attention, tel un horizon que se

dérobe sans cesse. Une absence présente, qui nous rappelle incontestablement les écarts chers à Duchamp que nous retrouvons dans sa philosophie de l'inframince.

## CHAPITRE I

### L'ÉCOUTE SOUS SES MULTIPLES FORMES

*Le bon sens (mais quel sens ?) veut que quelqu'un à l'écoute ne fasse aucun bruit; ou alors, s'il en fait, c'est accessoirement (en se penchant, par exemple, ou en se déplaçant) et non en tant qu'il écoute. L'écoute en tant que telle est donc silencieuse, elle ne s'entend pas.*

— Peter Szendy

#### I.1 L'écoute

La notion d'écoute est étroitement liée à la présence, dans le sens de tendre l'oreille, de tendre vers ce qui s'entend. Elle est instinctive, curieuse et espionne, elle est un vecteur pour que nous nous absorbions mieux dans cette présence qui est à la fois en nous et hors de nous. Écouter c'est entendre volontairement, car on sait bien que l'on peut entendre sans écouter, être à l'écoute, être présent aux mondes qui nous entourent. Mon écoute est inhérente à ma pratique et est liée aux projets sur lesquels je travaille. Je suis une « promeneuse écoutante »<sup>1</sup> (fig. 1.1), une oreille à l'œuvre manipulant les objets pour être à l'écoute de *la voix des choses*<sup>2</sup>. Les bruits qui nous entourent me sollicitent et j'y prête une oreille volontaire. Pas tous bien entendu, car il y a aussi ceux qui nous envahissent, s'imposent à nous, et nous absorbent de

---

<sup>1</sup> Michel Chion, *Le promeneur écoutant*, Paris, Éditions Plume, 1993.

<sup>2</sup> *La voix des choses* est le titre d'une installation cinétique et sonore que Sabin et moi avons réalisée en 2004-2005. [http://www.bechardhudon.com/bechardhudon\\_VDC.html](http://www.bechardhudon.com/bechardhudon_VDC.html)



telle manière que nous tentons de nous en dégager afin de ne plus les entendre — par exemple le marteau-piqueur.



Figure 1.1 *Les écouteurs*, 2011, œuvre performative et photographique réalisée à la maîtrise

Bien que nous percevions un événement sonore comme un tout, il est composé d'un ensemble d'éléments complexes ou de substances individuelles qui ne se manifestent pas directement à l'attention et à la conscience.

Lorsque nous entendons le bruit de la mer, nous entendons en réalité un « assemblage » (*Nouveaux essais sur l'entendement humain*). Cet « assemblage » est l'ensemble des innombrables petits bruits que font toutes les vagues déferlant sur le sable, chacun de ces petits bruits résultant du bruit de toutes les gouttes d'eau s'entre-choquant dans chaque vague. Voilà pourquoi ce qui semblait simple se révèle compliqué. Écoutant la mer, nous n'entendons pas le bruit de chaque vague, encore moins le bruit de chaque goutte d'eau. S'il y avait une vague de plus ou de moins, nous n'en aurions pas conscience. Pourtant, le bruit de la mer n'est fait que de ces bruits que nous n'entendons pas : si chacun de ces bruits se réduisait effectivement à rien, nous n'entendrions rien, car une somme de riens a pour résultat un autre rien.<sup>3</sup>

Les oreilles nous fournissent donc la capacité de rassembler et de combiner le son de chaque vague, et de clapotis individuels, afin que l'ensemble soit entendu. C'est ce que Leibniz appelle les petites perceptions, qui sont les dimensions infimes, les nuances du réel qu'il nous serait

<sup>3</sup> Blaise Bachofen, *Leibniz et le bruit de la mer*, Philosophie magazine, <http://www.philomag.com/article,exemple,leibniz-et-le-bruit-de-la-mer,502.php>, consulté le 12 août 2012.

impossible de discerner et de saisir. De même que nous ne percevons pas le nombre de fréquences respiratoires (inspiration et expiration) que chaque individu exécute chaque jour. Chez un adulte, cela correspondrait à une fréquence moyenne de dix-huit cycles par minute. En moyenne, un être humain effectue plus de vingt mille cycles respiratoires par jour en perpétuelle modulation inframince.

Selon Davila (2010), l'inframince de Duchamp est profondément leibnizien dans sa façon de s'intéresser aux différentiels entre les choses, à l'individuel et ses états changeants. C'est ce que l'on peut constater dans cette citation de l'artiste « Où commence dans l'air que l'on respire l'air que l'on singularise et qui nous désigne d'une manière réelle et néanmoins, la majorité du temps, imperceptible aux sensations — aux narines — de la plupart des respirateurs qui nous croisent? »<sup>4</sup> Ce dont il est question dans *Les temps individuels*, ce sont ces états changeants et individuels à l'intérieur d'une mécanique des fluides où « Le souffle est *ready-to-be-made* [...] »<sup>5</sup> et le matériau acoustique *ready-to-be-heard* lorsque les visiteurs y prendront part, car le tout s'actualise par leur présence.

## 1.2 L'écouteur comme arrangeur à l'œuvre

Dans son essai *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Peter Szendy se demande « En quel sens pourrait-on dire [...] que ce sont les écouteurs qui font la musique (de même que Marcel Duchamp disait : " Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ") » ?<sup>6</sup> Il revendique un statut à nos écoutes qu'il faut reconnaître « comme des inventions, non pas de l'œuvre, mais dans l'œuvre. »<sup>7</sup> Il soulève la possibilité de l'auditeur comme arrangeur à l'œuvre qui nous donne à écouter son écoute. Dans ce sens l'écoute est subjective et l'auditeur recompose ce qui lui est donné à entendre. Il ne s'agit pas d'une relation de soi à soi, mais d'une dialectique avec l'œuvre

---

<sup>4</sup> Thierry Davila, *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du Regard, 2010, p. 77.

<sup>5</sup> Nicole Gingras, Raymond Gervais, *Puisqu'à toute fin correspond : entretiens*, Montréal, Nicole Gingras, 2007, p. 45.

<sup>6</sup> Peter Szendy, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 123.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 38.



écouté. Un autre trait de l'écoute qui est intéressant est qu'elle se répète rarement de la même manière : « Ce trait absolument essentiel est l'envers d'un atout caractéristique de l'écoute : son existence est subordonnée au fait qu'il se passe quelque chose en cours d'œuvre. Par là, l'écoute s'avère sous condition d'un aléa : cela peut réussir ou cela peut rater. »<sup>8</sup> L'écouteur dresse les oreilles, il est aux écoutes et compose son écoute au fur et à mesure de sa déambulation dans l'installation, il n'y a pas de réécoute possible, car rien n'est fixe. Dans le lieu où prend place l'installation, tout se recompose sans cesse sous nos yeux et « sous » nos oreilles.

Cette notion d'écouteur comme arrangeur de son écoute trouve résonance dans nos installations visuelles, sonores et performatives. Par le programme du dispositif et l'intégration de capteurs de mouvements, nous explorons le potentiel où les visiteurs deviennent arrangeurs dans l'œuvre par leurs déplacements et par leurs écoutes. À ce titre chaque déplacement, chaque trajet d'écoute actualisent un moment inédit du croisement entre le territoire visuel et sonore. Il n'y a ni commencement, ni fin, mais plutôt une multitude d'entrées et de sorties qui organise les transformations de l'œuvre. Cette participation à la vie de l'œuvre est une mise à l'épreuve de notre attention à l'écoute et de la mobilité incessante de l'espace qui nous entoure.

### 1.3 Voir pour entendre

Notre travail s'attarde en général à l'écoute visuelle, c'est-à-dire que nous offrons des situations dans lesquelles on voit la cause de ce que l'on entend, contrairement à l'écoute acousmatique qui est un son entendu sans que l'on puisse en voir la cause. Dans le monde actuel, les situations d'écoute acousmatique sont abondantes et omniprésentes — radio, téléphone, iPod, disque compact, etc. Entendre une voix, un bruit ou un son accompagné du corps qui le produit capte mon attention. Je suis aussi captivé par les mouvements et les articulations des corps qui produisent les sons que par les sons eux-mêmes. Le décalage entre ce que l'on voit et ce que l'on entend est parfois surprenant et il ne raconte pas toujours la même chose.

---

<sup>8</sup> François Nicolas, *Théorie de l'écoute musicale, Confrontations internes : l'écoute, cet impensé du musicien*, <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/Ecoute/2.html> (consulté le 17 août, 2012).

À cet effet, Chion raconte qu'en revisionnant des bandes au retour d'un tournage, il fut surpris de découvrir que :

[...] dans certaines prises où je portais la caméra en avançant dans un paysage, on entend ma respiration au premier plan — une respiration dont j'étais inconscient et qui donne à ces plans un air « point de vue psycho-killer dans un film gore ». Le micro a pris vers la personne qui filme, et l'objectif vers ce que celle-ci voit. [...] Mais surtout le plus remarquable de l'affaire, c'est que, sur ces heures et ces heures de prises de vue avec son « synchrone », la synchronisation ne se fait pas particulièrement remarquer. Autrement dit, ce que dans *l'Audio-vision* j'appelle des *points de synchronisation*, à savoir les moments où l'on ressent plus spécialement un événement ponctuel caractéristique dans sa simultanéité audio-visuelle, y sont relativement peu fréquents; on y voit quelque chose et on entend autre-chose, mais cela reste presque toujours, quoique pris ensemble, deux flux.<sup>9</sup>

Par exemple, nous comprenons que les haut-parleurs enchâssés dans les bocaux de verre émettent les respirations que l'on entend. Il y a certes résonance entre vision et ouïe, toutefois, il n'est pas chose habituelle de voir et d'entendre un bocal de verre respirer, premier décalage qui offre un champ perceptif étrange. Aussi, les mouvements des cloches de verre montant et descendant sur les haut-parleurs produisent des vibrations et des infinités d'harmoniques en perpétuelle modulation qui participent à créer une situation visuelle et sonore asynchrone. De cette manière, nous explorons les discontinuités temporelles entre la spatialité visuelle et la spatialisation sonore de l'installation.

---

<sup>9</sup> *op. cit.*, p. 48-49.

## CHAPITRE II

### FONDEMENTS DU TRAVAIL ARTISTIQUE

*L'art n'est pas ce que l'on voit, il est dans la lacune.*

— Marcel Duchamp

#### 2.1 Création bicéphale

J'ai commencé la maîtrise en ayant une pratique qui s'inscrit dans un contexte artistique que l'on nomme installation sonore et qui est réalisée en tandem avec Sabin Hudon depuis 1999. Nous créons à deux têtes et quatre mains. Le travail en duo, c'est l'amalgame du « je » qui se conjugue au « nous », on peut croire que ça se passe dans un état de fusion, mais il s'agit plutôt d'une mise en relief de deux individus ayant leur singularité propre. En m'inscrivant à la maîtrise, j'avais le désir de me pencher sur le travail accompli depuis treize ans et d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche qui alimenteraient la réflexion et la discussion sur les enjeux de notre travail. Je ressentais le besoin d'élargir mon terrain habituel qu'est l'atelier et de me mettre en présence d'autres manières de penser et de faire. Au début, un sentiment de dichotomie m'habitait, il était étrange d'être seule à la maîtrise. Ce sentiment fut le prélude à un questionnement : avais-je le désir ou le besoin de réaliser une œuvre individuelle ? La réponse fut négative et a plutôt réaffirmé la nature de la création en duo : deux êtres distincts qui empruntent des voies personnelles, afin d'élargir le champ des possibles de leurs rencontres artistiques.

Notre tandem est né autour de *Rumeurs* (1999-2001), une installation cinétique et sonore composée de sept automates en réseau. Un projet que j'avais mis en œuvre et pour lequel une aide financière du CALQ m'avait été accordée. En fait, ce projet consistait en une série de boîtes à musique bruitiste qui, lorsque l'on ouvrait le couvercle, émettait chacune des sons différents.

À l'époque, je cherchais un collaborateur avec qui travailler sur l'aspect électronique et mécanique du projet, des compétences qui dépassaient mes connaissances techniques. C'est alors que j'ai rencontré Sabin Hudon, saxophoniste, bruiteur et bricoleur ingénieux et que nous avons commencé à travailler ensemble. Alors que nous cherchions les moyens les plus judicieux afin de réaliser ce projet, nous nous sommes rapidement rendus à l'évidence que nous aurions besoin de l'aide d'un ingénieur et d'un programmeur chevronnés. L'aide financière que j'avais reçue ne me permettait pas d'ajouter deux personnes à l'équipe, c'est alors que Sabin m'a proposé de modifier le projet en réalisant des mécanismes bruitistes à l'intérieur des boîtes. Cette idée m'a plu et ouvrait sur un monde de bricolage animé, qui nous permettait de travailler avec la temporalité du mouvement mécanique. Étant donné l'implication de Sabin dans la réalisation et la conception de *Rumeurs* il m'a semblé évident qu'il s'agissait d'une création commune, plutôt qu'individuelle. À cet égard, il fut tout à fait naturel de lui proposer que l'on présente l'installation en tant que co-créateurs. Faire œuvre à deux consiste en une relance continuelle entre antagonisme et complémentarité où parfois nos personnalités se s'affrontent et se censurent. Il s'agit de comprendre à travers l'autre nos motivations les plus intimes et vice-versa avec ce que cela comporte de difficulté et de silence. Il est indéniable que nous nous influençons mutuellement dans le processus de création jusqu'à la réalisation et, en ce sens, on peut dire que nous sommes trois auteurs : Catherine Béchard, Sabin Hudon et Catherine Béchard & Sabin Hudon. L'œuvre est « entre-nous »<sup>10</sup>. Ça, j'aurais aimé l'avoir écrit.

---

<sup>10</sup> Monika et Bernard Hubot, « D'un duo à l'autre : Questions & réponses [deuxième partie] », *Espace Sculpture*, n° 46, 1998, p. 14.



C'est dans cet esprit de collaboration et de quête commune, dans « [...] la perspective de voir se réaliser nos objectifs personnels à travers l'altérité désirée »<sup>11</sup>, que nous avons évolué de projet en projet. Il faut dire que ce travail en duo se fait en permanence dans des actions communes ou parallèles, car nous sommes aussi un couple dans la vie. Et c'est ainsi que quatorze années plus tard, nous poursuivons cette aventure qu'est la création en tandem dans un travail qui est à la fois descriptif et critique d'un ensemble de rapports à l'espace de l'autre, à l'autre et au monde exposé aux tensions entre la vue et l'écoute.

## 2.2 L'influence de la musique expérimentale américaine sur l'art sonore

Il est indéniable que notre pratique est en outre issue de la musique expérimentale américaine qui a grandement participé à l'émergence de l'art sonore, sous les multiples formes dans lesquelles de nombreuses stratégies ont été adoptées : sculpture sonore; sculpture cinétique automatisée produisant sa propre sonorité; objet tactile et sonore, installation réseautique mettant en espace une composition sonore diffusée sur haut-parleurs; installation interactive ou encore mise en espace de matériaux potentiellement sonores, mais laissés à l'état silencieux. Les compositeurs expérimentaux tels que John Cage, La Monte Young, Morton Feldman, Terry Riley et Steve Reich, pour ne nommer que ceux-là, cherchent à s'affranchir de la nécessité de créer une œuvre musicale en tant qu'objet artistique fixe, déterminé et linéaire.

Les compositeurs expérimentaux ne se préoccupent généralement pas d'administrer un objet temporel défini dont les éléments constitutifs, la structure et les interconnexions sont calculés et organisés à l'avance, mais s'enthousiasment à l'idée d'esquisser les grandes lignes d'une situation au cours de laquelle des sons peuvent intervenir, un procédé générateur d'action (sonore ou autre), un champ délimité par certaines règles de composition.<sup>12</sup>

John Cage, avec son piano préparé en 1938, propose un dispositif qui détourne l'usage habituel de l'instrument et ouvre un champ de sonorité insoupçonné et sans cesse renouvelable selon les divers objets placés entre les cordes (morceaux de verre, de plastique, boulons, vis, pièces de monnaie, etc.).

<sup>11</sup> Doyon/Demers, « D'un duo à l'autre : questions et réponses [première partie] », *Espace Sculpture*, n° 45, 1998, p. 14.

<sup>12</sup> Michael Nyman, *Experimental Music : Cage et au-delà*, Paris, Éditions Allia, p. 23.

Par cette invention, il modifie notre perception du piano et le détourne de son appartenance à la noblesse de la musique occidentale, pour le ramener à l'état de simple outil mécanique. On peut dire à juste titre que Cage avec ses pianos préparés poursuit les « ready-made » de Duchamp en détournant les objets de leurs fonctions premières pour créer de singuliers instruments sonores. Il y a une parenté entre ces instruments inventés et nos dispositifs mécaniques bruitistes composés de matériaux et d'objets variés que nous manipulons en performance et que nous programmons en installation. L'aspect matériel et le détournement par le bricolage d'objets et de pièces d'équipement sont à la base de notre travail qui poursuit les recherches amorcées par ces pionniers.

L'accordeur - Faire accorder un piano sur la scène - EEEEEEEEE / EEEE

ou Faire un cinéma de l'accordeur accordant et synchroniser les accords sur un piano.  
ou plutôt synchroniser l'accordage d'un piano caché –

ou Faire accorder un piano sur la scène dans l'obscurité.

le faire techniquement et éviter toute musicianité -<sup>13</sup>

Musicianité, ce mot inventé par Duchamp semble proposer une libération du carcan de la musique qui nécessite : harmonie, rythme, mélodie ou structure. C'est ce que l'on appelle l'art sonore.

## 2.3 La ponctuation du « silence »

Depuis notre toute première installation cinétique et sonore, le silence ou le mode *tacet* est élaboré comme stratégie ouvrant de nouveaux espaces d'attention. Il s'agit du silence de la mécanique, du silence de la source sonore et du silence des capteurs de mouvements ne répondant plus à notre présence. Ils sont inhérents à notre manière de concevoir l'interactivité, une sorte de contre-dispositif qui vise à créer un espace qui n'est pas linéaire et purement successif, mais plutôt « [...] une superposition de présents [...] étendus. »<sup>14</sup> Nous abordons le mode interactif de nos installations comme une série d'immobilités dans la mobilité du temps.

<sup>13</sup> Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999, n°199, p. 121.

<sup>14</sup> Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1990, p. 86.



Une ouverture à considérer l'espace dans les intervalles plus ou moins éloignés du dispositif visuel et sonore.

Mon projet de recherche *Les temps individuels*, interroge la question du silence de manière différente de celle de nos œuvres précédentes. C'est-à-dire que nous travaillons habituellement à l'aide du matériau sonore et du mouvement de la machine dans lesquels nous insérons des silences de durées variées. Cette fois, mon approche est inversée, le silence est la problématique centrale au moyen de laquelle l'installation a pris forme. Elle s'est articulée autour d'un questionnement sur la nature du silence. Bien que le son et le silence semblent s'opposer, ils sont les deux pôles d'un même corps, ils sont inséparables l'un de l'autre et sont en constante résonance. À cet égard, le mode tacet inséré dans le programme est ce moment ténu qui permet une ouverture du champ de perception dans les abords les moins spectaculaires du dispositif. Il convient de dire que cette conception s'inscrit dans la définition de Marcel Duchamp (1975) sur l'inframince : « L'inframince, c'est l'instant sans épaisseur, le présent insaisissable entre le passé qu'on touche encore, et le tout proche avenir déjà passé. Instant qui fuit sur place, en lui-même, comme pour prendre racine dans l'éternité. »<sup>15</sup> Ce contrepoint sans épaisseur instaure une différence sensible entre ce qui a été et ce qui n'est plus, il installe un doute qui ravive l'attention et fait basculer ce qui semblait résolu.

---

<sup>15</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion.

## CHAPITRE III

### LE SILENCE COMME OUVERTURE À L'ŒUVRE

*Le crépuscule est le « point zéro sonore » dans l'ordre de la nature. À vrai dire, ce n'est guère un point zéro, ce n'est point le silence, mais le minimum sonore propre à la nature.*

— Pascal Quignard

#### 3.1 L'atelier dans la tête

J'ai abordé le projet *Les temps individuels* en me questionnant sur les plis et les replis du silence. Sur la manière dont le silence est perçu comme étant lié « au rien, à l'absence et au vide ». J'ai songé au silence en tant qu'ouverture d'un espace. Ce que nous entendons par silence n'est-il pas une modalité de présence à la vie, plutôt qu'absence de celle-ci? Si le véritable silence est celui d'un cœur qui ne bat plus, il est possible d'avancer que tant qu'il y a vie, il est une toile de fond qui s'écoute. J'ai essayé de l'envisager par rapport à ses différentes significations; en les associant à des bruits; dans son rapport à l'espace; le silence d'un tableau blanc; le silence radio; le mur de silence; le silence de la forêt, etc. Le silence est toujours silence de quelque chose, il est l'espace entre les mots; l'intervalle où se font entendre notre souffle et notre respiration; il est la mouvance des corps dans l'espace telle une cadence où la vie oscille et bat. Je pense au silence de Rohmer dans *L'Heure bleue*<sup>16</sup>. Dans ce sketch, l'heure bleue est ce moment fugitif juste avant l'aube lorsque les animaux nocturnes se taisent et avant que ceux du jour s'éveillent.

---

<sup>16</sup> *L'heure bleue* est l'un des quatre sketches qui constitue le film *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* réalisé par Éric Rohmer en 1987.

Un court instant de « silence » où la nature retient son souffle. Les deux protagonistes s'engagent dans la nuit et attendent patiemment ce moment unique, lorsque les sons de la nuit s'effacent peu à peu et qu'elles s'apprêtent à écouter *L'heure bleue*, un camion au moteur vrombissant passe sur la route. L'effet est saisissant et inattendu. Rohmer a magistralement déboulonné cette idée du « silence », une scène qui est restée gravée dans ma mémoire.

J'ai relu le livre *Silence* de Cage, dans lequel il se demande :

Le silence existe-t-il?

Même si je m'éloigne du monde, faut-il que je continue d'écouter quelque chose?

Disons que je suis dans le bois, faut-il que j'écoute le babil du ruisseau?

Y a-t-il toujours quelque chose à écouter, jamais ni paix ni calme?<sup>17</sup>

Lorsque l'on s'attarde à la notion de silence comme ouverture d'un espace où la vie bat, nous le devons surtout à Cage et à son œuvre célèbre 4'33". En 1948, il visita la chambre anéchoïque (ou chambre sourde) de Harvard où il s'attendait à « entendre » le silence; il fut surpris d'entendre des sons et se rendit compte qu'il en était la source. Deux sons, un aigu, celui de son système nerveux et l'autre grave, celui produit par le battement de son cœur persistaient dans cette pesanteur quasi silencieuse. De cette impossibilité à trouver le silence surgit 4'33".

### 3.2 Englober le monde des bruits dans l'œuvre musicale

En 1952, Cage réalise 4'33", une œuvre composée de « silence », les seuls bruits audibles sont les chuchotements du public, les manipulations des programmes et tous les bruits ambiants. La partition présente trois mouvements au moyen de chiffre romain I, II, III et chaque mouvement est annoté « TACET » (fig. 3.1). Tacet est un mot noté sur une partition pour signaler que l'interprète doit rester silencieux pendant la durée du mouvement et ne doit produire aucun son. Par contre, comme l'explique la note au bas de la partition, l'œuvre peut être exécutée sur n'importe quelle durée et par n'importe quel(s) instrumentiste(s).

<sup>17</sup> John Cage, *Silence*, Paris, Denoël X-Trême, 2004, communication 18.

La première exécution de la pièce a lieu au Maverik Hall de Woodstock avec David Tudor au piano. Il entre en scène, pose sa partition sur le pupitre et ferme le couvercle du piano. Après 33 secondes, il ouvre le couvercle et c'est la fin du premier mouvement. Les deux autres mouvements se dérouleront de manière identique à l'exception de la durée : 2 min 40 s pour le deuxième et 1 min 20 s pour le troisième. David Tudor choisit d'ouvrir et de fermer le couvercle du piano et d'interpréter les trois mouvements en 4 min 33 s.

I  
TACET  
II  
TACET  
III  
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMER\*

JOHN CAGE

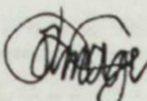


Figure 3.1 Partition de 4'33", John Cage, 1952



Cette œuvre met en lumière l'importance de la notion d'espace et de temporalité puisque le public est invité à « écouter » l'activité sonore du lieu qui ne s'arrête jamais à l'intérieur d'une durée donnée. Devant ce « vide » musical, ce rien à « écouter » et l'attente de quelque chose qui ne vient pas, le public est irrité. L'intention de Cage est de proposer au public une expérience nouvelle, celle d'écouter les bruits qui nous entourent comme on écoute un concert de piano. Ce « silence » musical a pour but de nous faire prendre conscience que le silence n'existe pas, qu'il est chimère et que le bruit est partout, à commencer par les sons émis par notre propre corps. Ce sont ces bruits qui naissent indépendamment de notre volonté qui font l'œuvre musicale dans 4'33". Il s'agit d'une œuvre infiniment reproductible et toujours singulière, œuvre matrice d'un événement sonore chaque fois inédit qui souligne l'importance de la notion d'espace en invitant le public à écouter le lieu où il se trouve. À cet égard, il est possible d'avancer que cette œuvre est plus près du happening que du concert et est au seuil de l'installation.

La prise en compte de l'environnement et du lieu de présentation est de la plus grande importance dans cette œuvre « silencieuse ». Le Maverick Hall<sup>18</sup> est une salle de concert située au beau milieu d'un bois et fut construit en 1916. Elle est fabriquée de bois avec un toit à pignon et est réputée pour son acoustique enveloppante et intime. Lors de l'exécution de la pièce, les portes de la salle de concert sont ouvertes, laissant les sons provenant de l'extérieur et ceux produits par le public se mixer furtivement. Pour Cage, ce lieu de plénitude est propice à amener le public à écouter les résonances, les reliefs et les variations du monde « silencieux ». Malgré la variété de sons que l'on peut entendre dans les bois ou les forêts, ces lieux sont généralement associés au silence. Il est possible que Cage ait considéré cet aspect pour la création de sa pièce. En 1982, il commente en ces termes la performance de 1952 :

Ils n'ont pas saisi. Le silence n'existe pas. Ce qu'ils ont pris pour du silence, parce qu'ils ne savent pas écouter, était rempli de bruits de hasard. On entendait un vent léger dehors pendant le premier mouvement [33"]. Pendant le deuxième [2' 40"], des gouttes de pluie se sont mises à danser sur le toit, et pendant le troisième [1' 20"], ce sont les gens eux-mêmes qui ont produit toutes sortes de sons intéressants en parlant ou en s'en allant.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Voir documents visuels en annexe.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 105.

4'33" est une structure temporelle qui donne à écouter des étendues de temps mesurés qui sont des caractéristiques communes aux sons et aux silences. À la différence que nous ne les écoutons pas de la même manière, car le silence est culturellement perçu comme une fraction de temps vide qui déstabilise nos repères temporels. Cage nous propose d'organiser et de choisir, par notre écoute, les sons à chaque fois inédits qui s'insèrent dans la structure temporelle qu'il a fixée. À cet égard, il évoque une version ultérieure à cette présentation.

J'ai passé bien des heures agréables dans les bois à diriger l'exécution de mon morceau silencieux en transcriptions pour un public composé de moi seul, du fait qu'elles étaient beaucoup plus longues que la longueur populaire que j'ai fait publier. A l'une de ces occasions, j'ai passé le premier mouvement à tenter d'identifier un champignon qui a réussi à demeurer non identifié. Le deuxième mouvement a été extrêmement dramatique et commençait par les bruits que faisaient un cerf et une biche à dix pas de mon estrade rocheuse. L'expressivité de ce mouvement était non seulement dramatique, mais particulièrement triste, de mon point de vue, car les bêtes ont pris peur simplement parce que j'étais un être humain. Cependant, elles sont parties avec hésitation et à propos dans le cadre de l'œuvre. Le troisième mouvement était un retour au thème du premier, mais avec toutes ces transformations profondes et bien connues du sentiment de l'univers associé par tradition allemande avec l'ABA.<sup>20</sup>

4'33" est un objet temporel vaguement défini qui ouvre un espace de jeu dans lequel l'interprète a la possibilité objectivement réelle d'une action. Ce système indéterminé « [...] offrant différentes connexions entre hasard et choix, présentant différents types d'options et d'obligations. »<sup>21</sup> trouve une résonance directe dans notre travail. C'est précisément la manière dont nous abordons l'interactivité en ouvrant un espace où les visiteurs peuvent explorer à leur propre rythme une œuvre qui s'active et qui émet des sons grâce à leur mobilité ou immobilité.

<sup>20</sup> John Cage, *Silence*, Paris, Éditions Denoël, p. 164.

<sup>21</sup> Michael Nyman, *Experimental Music : Cage et au-delà*, Paris, Éditions Allia, p. 25



### 3.3 4 feet and 33 inches

Lors de ses entretiens avec Richard Kostelanetz, John Cage spécifie que son « morceau silencieux 4'33" » peut être nommé « [...] quatre minutes, trente-trois secondes] » ou « quatre pieds, trente-trois pouces [...] »<sup>22</sup>. La performance *4 feet and 33 inches* de Christof Migone conjugue ces deux façons de nommer 4'33" en sciant une pièce de bois en cèdre de 4 pouces, par 4 pouces, par 8 pieds en 4 pieds et trente-trois pouces. L'exécution de la performance débute avec deux chaises distancées l'une en face de l'autre; il entre avec un morceau de bois qu'il dépose sur les chaises, il commence à scier une des extrémités de la pièce de bois jusqu'à ce qu'une section de 33 pouces tombe sur le plancher. C'est alors que le premier mouvement de la partition de Cage débute; Migone se tient debout sans rien faire pour une durée de 33 secondes. Lorsque le premier mouvement est écoulé, il fait une entaille dans le bois à une distance de 2 pi 40 po. Il dépose sa scie et exécute le deuxième mouvement de la même manière, lorsque les 2 min 40 s se sont écoulées, il fait une deuxième entaille à une distance de 1 pi 20 po et dépose sa scie à nouveau pour une durée de 1 min 20 s. Lorsque les 4 min 33 s sont passées il commence à scier l'autre bout de la pièce de bois pour terminer avec une longueur de 4 pi 33 po. La durée totale de la performance est d'environ 12 min. Les trois mouvements de la partition de Cage (33 s, 2 min 40 s, 1 min 20 s) sont marqués par les entailles de la scie dans le bois.

La singularité de cette performance réside dans l'amalgame des deux mesures, une en temps et l'autre en longueur, et le fait que Migone a choisi comme instrumentation une scie et un morceau de bois plutôt qu'un instrument de musique traditionnel. Ces instruments produisent des bruits issus de notre quotidien et, en ce sens, il poursuit l'idée de Cage disant « [...] que les sons qui nous entourent constituent une musique plus intéressante que ce qu'ils entendraient s'ils allaient au concert. »<sup>23</sup> Ce qui me semble particulièrement intéressant dans la pièce 4'33" est qu'elle propose autre chose qu'une pensée musicale. La notation invite à créer un singulier « théâtre du son » en constante transformation et en interdépendance avec le lieu dans lequel elle est performée.

<sup>22</sup> Richard Kostelanetz, *Conversation avec John Cage*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 126.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 105.

Cette pièce a ouvert la voie à un courant important de l'art sonore (installation, performance et pièce numérique) qui n'est pas soumis aux préceptes de la musique, mais qui cherche plutôt de nouvelles méthodes de travail afin de mettre en scène l'univers sonore qui nous entoure, en produisant par exemple des sons avec des objets du quotidien. Ou encore avec des systèmes mécaniques et électroniques particuliers, comme les installations cinétiques et sonores que nous produisons.

## CHAPITRE IV

### LES TEMPS INDIVIDUELS : ANALYSE DESCRIPTIVE DES VERSIONS I ET II

*Le visuel persiste jusque dans son évanouissement, le sonore  
apparaît et s'évanouit jusque dans sa permanence.*  
— Jean-Luc Nancy

#### 4.1 Les premiers balbutiements

Ce premier dispositif de l'installation met en scène une table blanche avec quatre chaises disposées autour de celle-ci, huit haut-parleurs encastrés dans la table et un bocal de verre sur chaque haut-parleur (fig. 4.1). Le bocal de verre, c'est l'analogie de la cloche à vide. Il est dit possible de recréer artificiellement les conditions du vide en laboratoire. Sous une cloche à vide, l'onde sonore ne peut se propager sans le support matériel de l'air. Une bulle de silence... L'autre silence possible serait celui de l'univers où les ondes n'ont pas de support mécanique pour se propager. Il est aussi question d'isolement sous chacune des cloches de verre et de la multiplication des solitudes.

On entend une voix, la mienne, qui émet un questionnement sur la nature du silence (fig. 4.2). Les phrases sont fragmentées de manière à ce que chaque haut-parleur émette un fragment du texte qui se déplace d'un haut-parleur à l'autre dans un mouvement de va-et-vient. Il y a une pause de durée variée entre les fragments de phrases et les mots prononcés. Les espaces entre

chaque mot ou bout de phrase représentent la durée des *tacets* entre les mots, elles vont d'une à cent vingt secondes.



Figure 4.1 *Les temps individuels, version I*

La pause marque un temps de suspension et d'élasticité du temps qui s'exprime dans une continuité. Il n'y a pas de discontinuité et d'immobilité dans le temps, l'intervalle dans ce processus continu fait figure d'espace en expansion. Le texte se construit et produit son sens au fur et à mesure de l'écoute et de la déambulation du spectateur pour ensuite se déconstruire en changeant l'ordre des mots, les fragments de phrases et les *tacets* de manière aléatoire. Le tout généré et exécuté par un programme informatique.

Lors de la présentation publique de cette première version de l'installation en décembre 2011, j'ai constaté que mon choix d'incruster les haut-parleurs dans une table ne fonctionnait pas. Il n'y avait pas suffisamment de distance entre eux pour qu'ils produisent le résultat souhaité. Plus précisément, je voulais que les mots à demi étouffés sous les cloches de verre se dispersent davantage dans l'espace. La table offrait certes une image forte, par contre il aurait fallu qu'elle

soit très grande et que les chaises soient absentes afin que l'on s'éloigne de cet aspect de commensalité trop appuyé qui enfermait le propos et sa réception.

Un projet de création est toujours un long processus pour moi, je travaille dans le temps, j'explore, j'expérimente et j'assume les échecs qui font partie intégrante du travail. Les échecs ouvrent presque toujours sur de nouvelles pistes fertiles.

(respiration)	Qu'est-ce que le silence?	Est-ce l'espace
entre les mots?	(respiration)	Le plein ou le vide?
que le silence va de rien	vers	quelque chose
ou de quelque chose	vers	nulle part?
quel bruit	est composé	De
Est-il	timide,	(respiration)
Complice?	Fuyant?	Obsédant,
? Imposé?	Foisonnant?	continu
(respiration)	Paisible?	Occupé;
hésitant;		flottant;
, sans issue,	obscur?	Divertissant
Chantant?	répétitif?	Agaçant?
		Résonnant. Est-il
plié, ou	ouvert	? Composé,
	recomposé,	
ou		Silence?

Figure 4.2 Notation graphique I

## 4.2 Le texte et la voix

J'ai toujours aimé les mots et l'écriture, mais c'est la première fois que j'utilise un texte que j'ai écrit dans une installation. Il a été composé au fur et à mesure de mes réflexions et de mon



questionnement sur le silence. Il avait sa raison d'être à l'intérieur de mon processus de création, par contre, je ressentais une inquiétude à l'intégrer, je tergiversais. J'étais inquiète à l'idée qu'il soit trop appuyé, trop directif. Devait-il être récité par moi ou par quelqu'un d'autre? Ou par plusieurs personnes? Si le texte était performé par plusieurs personnes, nous aurions différents timbres de voix, mais est-ce que cela ajouterait quelque chose de plus à la réception de l'œuvre? À la suite de ce questionnement, j'ai réalisé qu'étant donné le doute qui subsistait dans mon esprit quant à la pertinence du texte dans l'œuvre, je devais élucider cette question en commençant par utiliser ma voix comme matériau sonore. La voix est un organe fascinant, une mécanique sophistiquée, un instrument à cordes aux multiples variations vibrant sous l'action du souffle pulmonaire et réverbérant grâce à une série de caisses de résonance : le pharynx, la bouche et les fosses nasales. Dans le cas présent, ce sont les cloches de verre qui font résonner la voix. Il est indéniable que la voix est intimement liée à l'audition, c'est du pouvoir de s'écouter que naît la faculté de parler. Peut-on avancer que l'oreille est aussi un organe vocal?

À cette étape la voix enregistrée me semble importante dans ce projet inspiré par le « silence ». Elle est l'absence d'une présence : absence de la source originale, une voix gravée et figée sur un support analogique ou numérique issu du passé qui devient présence par l'écoute. Dans l'ouvrage *Puisqu'à toute fin correspond*, entretiens entre Nicole Gingras et Raymond Gervais, ce dernier avance «[...] qu'il y a un rapport entre la phonographie et la mort. D'abord un disque c'est mort en soi. Et, bien entendu, ce qui est vivant, c'est la situation d'écoute [...]»<sup>24</sup>. Gervais a bien raison, c'est effectivement un objet inerte tant qu'il n'y a pas eu rencontre entre la tête de lecture, le sillon et nos oreilles. L'écoute est présence et actualise notre rapport au monde; peut-être est-ce inhérent au fait « [...] que les oreilles n'ont pas de paupières. »<sup>25</sup> comme l'exprime si bien Pascal Quignard dans son essai *La haine de la musique*. Cette observation est juste, il n'y a jamais d'occultation complète du son; même lorsque l'on se bouche les oreilles, cela produit un son. Le son est indiscipliné, il se répand, il coule et il circule;

<sup>24</sup> Nicole Gingras, Raymond Gervais, *Puisqu'à toute fin correspond : entretiens*, Montréal, Nicole Gingras, 2007, p. 40.

<sup>25</sup> Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1996, p. 107.



contrairement à ce que nous croyons, même la majorité des sourds entendent la voix, mais ils ont de la difficulté à comprendre ce que dit une personne. Peut-être que les cloches de verre sur les haut-parleurs s'apparentent à la manière dont entend un sourd, ou encore se transforment en paupières transparentes pour les oreilles.

### 4.3 Le travail à long terme : évolution progressive

À la suite des constats de la première mouture, j'ai dégagé le mobilier et tout est maintenant dispersé au sol. Les haut-parleurs sont enchâssés dans des caisses de résonance de forme ronde recouvertes de feutre gris et les récipients de verre sont déposés sur ceux-ci (fig 4.3). Nous marchons entre les bords de verre et percevons la spatialisation des fragments de texte venant de directions multiples qui se déploient autour de nous. Des corps déambulant dans le mouvement de l'écoute telle des têtes de lecture aux aguets cherchant à saisir ce qui nous est donné à entendre.

Le texte est quelque peu modifié, je retire les mots qui sont trop appuyés, trop affectifs et en ajoute d'autres qui à mon avis ouvrent sur une dimension plus conceptuelle et moins psychologique du silence : bavard? Blanc? Respiration? Battant? Flottant? Ambiant? Audible? Tableau? Bleu? Battement d'ailerons? Radio? Espace? Vent? Camion? Pluie sur le béton? J'aime que le texte alimente une réflexion sur le temps et l'espace, de la même manière que les mots sont en mouvement dans l'espace et que l'on ne peut prévoir où et dans quel ordre ils surgiront. Le mode aléatoire inséré dans le programme informatique s'apparente aux « procédés d'opération du hasard » utilisés par Cage, « [...] procédés destinés à provoquer des "actions dont l'issue est inconnue" (Cage). »<sup>26</sup> De ce système naît une variété d'agencement de mots et de répétition comme : est-il silence ou silence? Est-ce que l'espace est respiration? Tableau blanc? etc. Ces configurations formées par le hasard offrent une multiplicité de situations « momentanées qui sitôt survenues appartiennent déjà au passé [...] »<sup>27</sup>. L'instant et ses dérivés sont au cœur de notre travail.

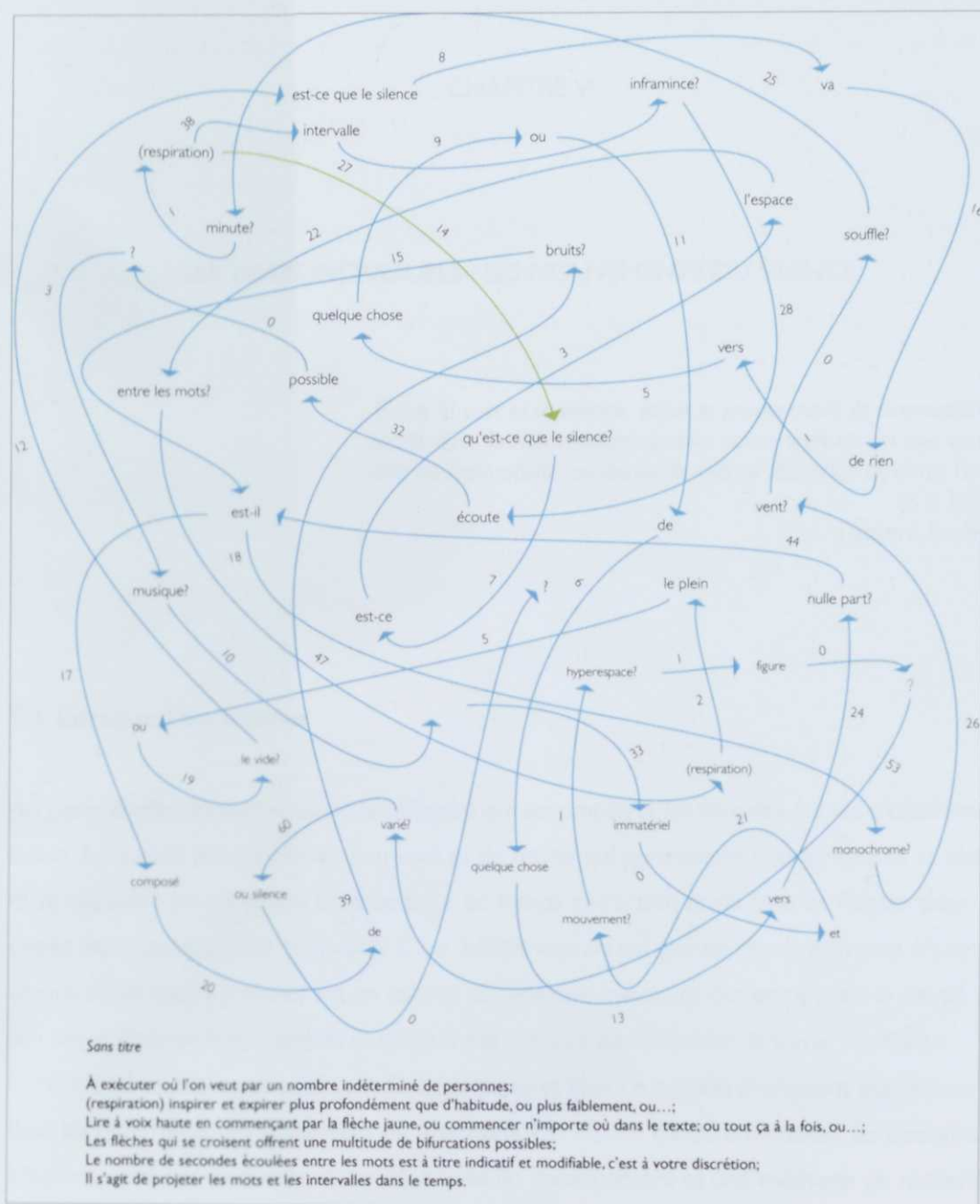
<sup>26</sup> Michael Nyman, *Experimental Music : Cage et au-delà*, Paris, Éditions Allia, p. 25.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 29.



Figure 4.3 *Le temps individuels, version II*

Cette version était plus satisfaisante que la première, mais ce n'était pas encore au point. La régularité et la fixité des cloches de verre rendent le tout monotone et sans surprise. J'en suis à intégrer le mouvement cinétique qui apportera les nuances et les écarts entre le visuel et le sonore. À cette étape, le texte apporte une dimension analytique qui m'aide à cerner l'essentiel du propos et je constate que le souffle qui circule sous les cloches est plus saisissant et subtil que les mots. C'est-à-dire qu'il est cet espace infinitésimal qui marque le passage d'un état à un autre, d'un mot à un autre, d'un bruit à un autre où d'un mouvement à un autre. Mon intention est précisément d'évoquer ces différences. Le texte est évacué pour ne garder que les respirations. Il devient une partition autonome inspirée de celles élaborées par les compositeurs expérimentaux qui utilisaient des procédés alliant hasard et choix où le commencement et la fin sont indéterminés (fig. 4.4).

Figure 4.4 Notation graphique II, *Sans titre*, 2012

## CHAPITRE V

### LES TEMPS INDIVIDUELS : LES MOUVEMENTS DU SILENCE

*Entre la voix et le silence, entre le mouvement et l'immobilité, ou plutôt dans le mouvement comme conservant en soi une certaine idée de l'immobilité, se donne le même interstice qu'entre l'ombre et la lumière.*

— Laurent Feneyrou

#### 5.1 Lorsque l'on trouve

Au cours d'une recherche, outre la réflexion qui accompagne les diverses étapes d'expérimentation, il y a aussi des moments d'errance et de retrait qui permettent que les choses se placent et se déposent en soi. Je me détache pour un temps de l'action et du faire de l'atelier pour entrer dans un espace de cogitation. C'est à l'intérieur de soi que les divers éléments d'une œuvre s'imbriquent. L'atelier est un espace de réflexion qui ouvre du temps pour le travail. Le lieu des actions parfois discrètes et chaque fois uniques par lesquelles le travail s'actualise. L'endroit où je cherche à saisir mes forces intimes et tout ce qu'elles impliquent d'accidents dans les déterminations matérielles du processus. Un espace d'indétermination, de décisions intuitives, mais pas uniquement, car il y a aussi un cheminement et une méthode de recherche. Cette méthode consiste à travailler en plusieurs étapes qui conduisent à une succession de choix et de gestes jusqu'à ce que l'équilibre s'installe.

Les haut-parleurs sont maintenant enchâssés dans les couvercles de bocaux de verre de formats variés. Ils sont déposés sur un feutre gris de forme ronde et sont recouverts d'une



cloche de verre qui se soulève à l'aide d'un système de poulies électro-mécanique (fig. 5.1). Le tout est dispersé au sol et les fils audio reliés aux amplificateurs rampent telle une agglomération de mycélium<sup>28</sup> qui aurait donné naissance à d'étranges champignons (fig. 5.2). Le texte est évacué et les haut-parleurs émettent des respirations intermittentes. Au premier abord, l'œuvre est silencieuse; il faut entrer dans ses champs de détection pour qu'elle s'active. C'est alors qu'un territoire sonore et mécanique bat au rythme d'inspirations et d'expirations qui s'animent autour de nous. Les sons se déplacent d'un haut-parleur à l'autre dans un mouvement de va-et-vient. Les cloches se soulèvent à un rythme lent et irrégulier variant le niveau sonore, passant d'un son étouffé à un son se dévoilant peu à peu l'espace d'un instant plus ou moins long.



Figure 5.1 *Les temps individuels*, version III, détail

<sup>28</sup> Le mycélium est un terme botanique désignant la partie végétative des champignons, formée d'un ensemble de filaments souterrains plus ou moins ramifiés sur laquelle ils croissent.

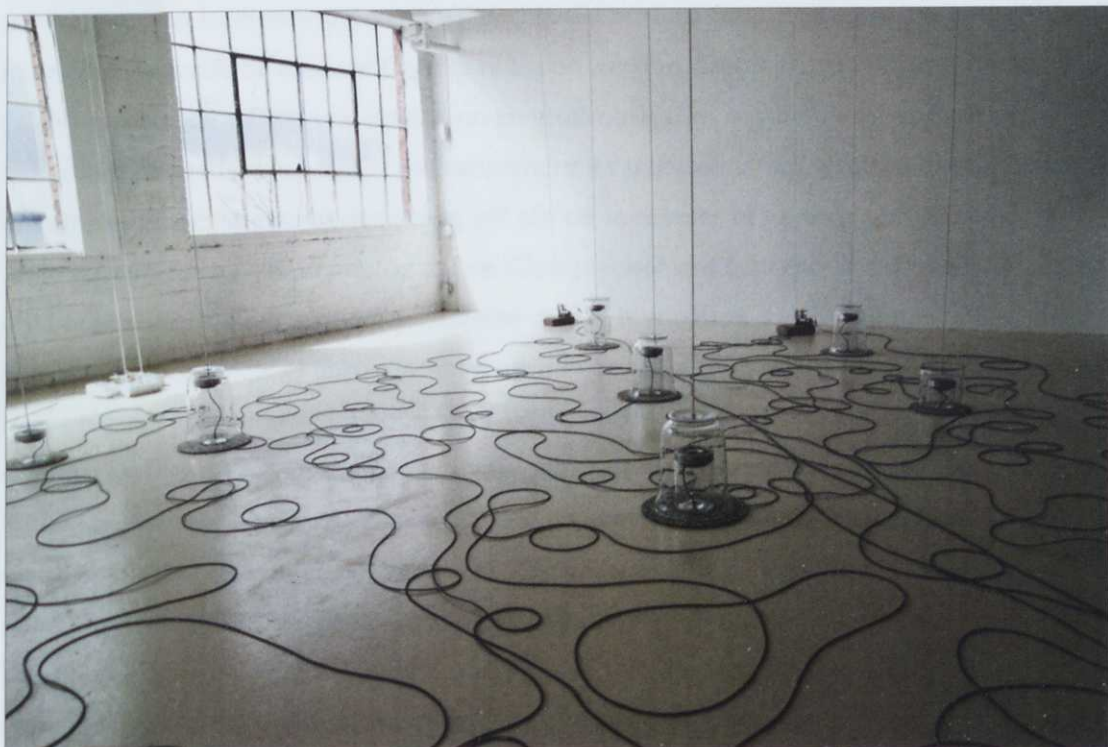


Figure 5.2 *Les temps individuels, version III, vue d'ensemble*

Un aspect important de l'installation est le mode *tacet*, s'incarnant dans un volume spatial et une dimension temporelle où soudainement le souffle et la mécanique se taisent pour laisser place aux événements non intentionnels, non prescrits par nous. À l'instar de *4'33"*, le *tacet* dans *Les temps individuels* vise à produire ce terrain de singularité infime et actif. Toutefois, ici le « silence » n'est pas l'œuvre, mais plutôt un écart à remarquer, une distinction sans épaisseur, un temps dilaté pouvant renouveler l'attention. Il s'agit d'une « structure vide »<sup>29</sup> à occuper à volonté : attendre, marcher, respirer, écouter, ou simplement s'abandonner à l'écoulement du temps. Autant de possibilités de reconsidérer le lieu dans lequel l'installation prend place.

Que se passe-t-il lorsque l'installation est en mode *tacet* mécanique et sonore dans des intervalles allant d'une seconde à deux minutes? À l'intérieur de ce temps flottant déterminé

<sup>29</sup> Michael Nyman, *Experimental Music : Cage et au-delà*, Paris, Éditions Allia, p. 67.

par l'artiste, mais indéterminé pour le visiteur, quelle posture adopte-t-il, dans ces endroits les moins démonstratifs de l'œuvre? Dans sa réflexion sur l'installation en mouvement, Morosoli (2007) avance que « Dans une installation en mouvement, les mouvements répétitifs de la mécanique permettent au visiteur de comprendre les trajectoires des objets et ainsi anticiper l'ensemble des déplacements des objets. »<sup>30</sup> afin de se repérer et de comprendre ce qui se passe pour mieux s'aventurer dans l'œuvre. C'est précisément cette perte de repère et d'anticipation de la trajectoire qui m'intéresse dans le mode *tacet*, car dans notre comportement instinctif et animal l'attente est perçue comme un état inquiétant, un espace-temps régi par l'imprévisible où nous avons du mal à décoder ce qui va arriver, comme si notre « programme » interne devenait défaillant et que nous ne comprenions plus le monde dans lequel nous évoluons trop souvent de manière automatique. Une opération élaborée entre les écarts de la mécanique et du sonore construite pour souligner l'imperceptible et « mettre en valeur des états limites, des seuils (seuil de visibilité, seuil de perceptibilité, »<sup>31</sup> seuil de l'audibilité) donne à voir et à entendre ce qui passe normalement inaperçu. Nous avons tendance à percevoir le réel uniformément, en oubliant qu'il est composé d'un nombre infini de modulations, de variations discrètes et de nuances qui s'incament dans un système d'écarts et de différences qui en font la texture.

## 5.2 Le mouvement

Les installations cinétiques et sonores que nous réalisons sont issues d'une recherche sur la temporalité des corps dans l'espace et leurs résultats sonores. Nos déplacements, nos gestes, nos mots, qu'ils soient réels ou virtuels, sont rythmés par le temps, un temps toujours en accélération. L'être humain a savamment orchestré le temps selon un ordre et une durée pour qu'il n'y ait pas de perte et que l'agenda soit bien contrôlé. Malgré cette organisation minutieuse, le temps est source d'angoisse, car il nous manquera toujours. Cela est certainement dû au fait que le temps humain a une fin et qu'il annonce notre mort inévitable. À cet égard, le temps mécanique dans notre travail ouvre la possibilité du temps ralenti, du contre-dispositif tournant sur lui-même et produisant de la lenteur.

---

<sup>30</sup> Joëlle Morosoli, *L'installation en mouvement : une esthétique de la violence*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2007, p. 28.

<sup>31</sup> *op. cit.*, p. 33.



C'est la machine lente et délicate qui nous intéresse, celle qui se déploie avec une fragilité presque inquiétante répétant inlassablement les mêmes mouvements. Elle « [...] exprime un temps codifié qui lui appartient [...] » et « [...] contrôle le temps du visiteur en lui imposant un mode de locomotion et un rythme [...] »<sup>32</sup> qui, dans *Les temps individuels*, relève de l'attente et de la lenteur. Les mouvements répétés du souffle et des cloches de verre sont les conditions de la production de différences : une performance non mesurable et non quantifiable qui nous perd dans un dédale méditatif nous incitant à ne plus être les compteurs du temps, mais les observateurs des écarts.

Un dispositif mécanique qui s'arrête à tout moment est un dispositif rebelle et suspect, une machination douteuse, tout comme un pianiste seul sur scène devant un piano qu'il ne fait pas résonner. L'un comme l'autre « [...] ne produisant pas du travail, mais de la perte, de l'excédent. »<sup>33</sup> Le temps suspendu ou bien cet aller-retour entre mouvement et inertie produit un glissement qui désarme et nous fait perdre nos repères en provoquant une certaine tension. La machine en mouvement est forcément existentielle puisqu'elle interroge les comportements humains ou du moins nous renvoie une image spéculaire. Dans *Les temps individuels*, on peut y voir une multitude de corps sans têtes ou, à l'inverse, de têtes sans corps aux souffles fluctuants. Une panoplie de machines parlantes tributaires des recherches d'Edison, père du phonographe.

L'installation cinétique rend possible une métamorphose, un processus de composition et de décomposition des éléments sculpturaux et sonores qui sont en interaction constante. Tout comme nous marchons et nous respirons, cela va de soi. Cette combinaison temps, espace et mouvement nous permet de travailler avec les notions de cycle, de durée et de répétition. C'est la fugacité de l'instant que met en lumière l'installation cinétique et sonore, rien n'est fixe, nous sommes happés par les trajectoires possibles de l'œuvre et tentons de saisir la cadence du souffle individuel qui se répercute en chœur. À cet égard, toute installation en mouvement est performative et comporte un angle théâtral auquel prend part le visiteur.

<sup>32</sup> Joëlle Morosoli, *L'installation en mouvement : une esthétique de la violence*, Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord, 2007, p. 31.

<sup>33</sup> Jocelyn Robert, Catherine Bécharde & Sabin Hudon : *La dérive de l'instant*, Montréal : Éditions Oboro, 2011, p. 16.



Une sorte d'« event »<sup>34</sup> offrant une multiplicité d'événements imbriqués. *Les temps individuels*, attend le visiteur pour se mettre en action, elle est inactive et silencieuse tant que les capteurs de distance à infrarouges<sup>35</sup> insérés dans les mécanismes n'ont pas capté de présences. Une structure rythmique et une série de durées sont établies et insérées dans le programme de l'ordinateur. À la suite d'une détection de présence, le programme du dispositif est actionné et l'installation se met en branle. La pièce réunit onze exécutants — le nombre d'automates compris dans le dispositif — et le tout est exécuté de manière aléatoire. Les visiteurs agissent comme performeurs à leur insu en déambulant dans l'œuvre — même si cela semble périlleux —, en performant leur écoute, leur regard, leur mouvement, leur immobilité et leur cadence.

La plupart des gens pensent qu'ils ne font rien du tout quand ils entendent une pièce de musique mais que quelque chose leur est fait. Or c'est faux et nous devons organiser notre musique, nous devons organiser notre art, nous devons tout arranger, je pense, de telle manière que les gens comprennent qu'ils sont eux-mêmes en train de faire toutes ces choses, et non entrain de les subir.<sup>36</sup>

L'aléatoire est un procédé qui permet une pluralité d'événements mécaniques et sonores qui s'actualise dans le temps. C'est-à-dire que l'installation se renouvelle constamment en fonction des événements mécaniques et sonores choisis par le programme. Il n'y a pas de début, milieu ou fin, il y a toutes les variations accidentelles dues au lieu et aux déplacements des gens dans l'espace.

Quelques scénarios possibles : émission d'un, de deux ou de plusieurs sons en même temps ou se succédant; changements de la durée des pauses ou encore tous les haut-parleurs émettant en même temps et s'arrêtant simultanément pour laisser place au silence; ouverture des cloches une à une sans sons qui soient émis, etc.

---

<sup>34</sup> L'event, en art contemporain, désigne une œuvre qui se caractérise par le fait que c'est le spectateur qui la constitue. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Event>

<sup>35</sup> Un détecteur infrarouge passif peut analyser le rayonnement thermique émis par tout mammifère. Un corps présentant une température supérieure à celle du 0 absolu produit des infrarouges. L'homme présente une température externe avoisinant les 35 °C. Il émet donc un rayonnement infrarouge. <http://doumai.pagesperso-orange.fr/IMES/Intrusion/Les%20capteurs/Les%20d%E9tecte%20IR.htm>

<sup>36</sup> *op. cit.*, p. 50.

### 5.3 Le souffle

Un jour dans une classe de yoga, où je m'appliquais à faire un exercice de respiration accompagnée d'environ vingt autres personnes, je fus subjuguée par le chœur de respiration qui s'offrit à mes oreilles. Peu à peu, j'ai cessé l'exercice pour mieux écouter les respirations aux effluves diverses qui provenaient de toutes directions dans la salle. Elles s'emmêlaient les unes aux autres de façon imprévisible et changeante, et la phase expiratoire était plus puissante et deux fois plus longue que la phase inspiratoire. J'ai fermé les yeux et mon imaginaire s'est mis en marche, des poumons de grosseurs et de couleurs différentes avaient remplacé les corps de mes camarades et s'activaient en inspirant et en expirant profondément. Un jardin de poumons sublimé, un délire onirique généré par l'écoute attentive de cet événement sonore. Ce fut une expérience enveloppante et inoubliable que j'ai racontée à Sabin par la suite en lui faisant part de mon désir de travailler avec cette matière qu'est le souffle. Il fut intrigué et intéressé par mon expérience et l'installation imaginée, et ce fut le prélude à un cycle de travail inspiré par ce sujet.

Duchamp s'intéressant à l'air et ses déplacements réalise, en 1921, *Belle haleine, eau de voilette*, œuvre qui se matérialise dans un flacon de parfum Rigaud, dans lequel il a glissé en une expiration son haleine. L'étiquette sur le flacon est un portrait de Rose Sélavy.

En réalité, *Belle Haleine* illustre le fait qu'il est question véritablement pour Duchamp de *faire la différence en respirant*, d'introduire des écarts dans le réel dès le premier souffle de vie, de poser une différentielle dès que l'air se manifeste au sujet, dès que la vie apparaît. Car, au moment même où il y a existence, l'individu Duchamp — et, en réalité, tout individu — est toujours déjà pris dans la production de nuance inframince, dans son travail et dans son habitation.<sup>37</sup>

Cette œuvre comporte des liens de parenté certains avec *Les temps individuels* : le flacon transparent dans lequel le souffle est introduit, et le pot transparent avec couvercle dans lequel le haut-parleur qui produit le souffle est inséré, la cloche qui se soulève pour mieux laisser entendre le souffle tout comme le bouchon que l'on peut retirer pour laisser s'envoler l'air et son haleine. Les deux œuvres traitent de la circulation des fluides, thème cher à Duchamp et à

---

<sup>37</sup> *op. cit.*, p. 75.

notre duo<sup>38</sup>, « [...] un intérieur de l'œuvre et un extérieur, paroi fine, fragile qui distingue délicatement deux atmosphères — exemple possible d'une « *séparation* inframince » [...] »<sup>39</sup>. Selon Duchamp la transparence du verre « [...] est une propriété de l'inframince qui manifeste ici un écart matérialisé et translucide lequel tout à la fois fige une limite et s'efface volontiers au regard si le verre est parfaitement propre. »<sup>40</sup> Le souffle s'efface aussi au regard, imperceptible, il s'élargit puis s'évanouit au fur et à mesure qu'il naît.

Le souffle et l'haleine vont de pair et s'écoulent avec autant de qualités différentes qu'il y a d'humains. Une exploration du réel à travers le souffle volontaire ou involontaire et ses multiples composantes sur lesquelles nous pouvons intervenir : fréquences, rythme, amplitude et suspensions. Nancy (2000) utilise le mot « aréalité » qui renvoie à la propriété de l'air et qu'il situe dans l'oralité de l'humain : « Mais l'homme est cela qui s'espace, et qui peut-être jamais ne demeure ailleurs qu'en cet espacement dans l'aréalité de sa bouche. »<sup>41</sup> L'aréalité serait cet espace intermédiaire et imperceptible entre les choses ou encore leur relation. Dans cet esprit, une série d'inspirations courtes, d'expirations profondes et vice-versa au rythme d'exécution varié est enregistrée et insérée dans le programme de l'ordinateur. L'apparition et la quasi-disparition du souffle sous les cloches de verre s'élevant ou recouvrant les haut-parleurs, créent des vibrations et des infinités d'harmoniques en perpétuelle modulation, et ce, de manière complètement analogique. Il s'agit d'une série d'actions programmées dont l'issue sonore est dépendante du lieu de présentation et du système labile qui crée des jeux avec le déplacement d'air du dispositif mécanique. Les dimensions infinitésimales que constituent les nuances du réel sont autant de petits événements infimes qui échappent à notre perception du monde. Cette circulation continue du souffle produit une topologie des singularités que Duchamp a nommée l'inframince. Dans cette idée du silence perçu comme un interstice dénué d'action, il y a une multitude de petites manifestations extérieures d'énergie, telle une mécanique des fluides spatialisée à notre insu.

---

<sup>38</sup> Deux de nos œuvres ont pour titres *La circulation des fluides* et *La circulation des fluides II*. Voir les pages des œuvres sur notre site Internet : <http://www.bechardhudon.com>

<sup>39</sup> *op. cit.*, p. 75.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>41</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, p. 39.

## CONCLUSION

Même si vous tournez le dos à ceci, ceci sera toujours ici.  
Même si vous regardez autre chose, ceci sera encore ici, dans  
l'espoir que vous y reviendrez. Lorsque vous aurez quitté ceci,  
dans vos souvenirs, ceci deviendra cela.

— Michael Snow

La réalisation d'une œuvre d'art comporte une volonté d'éclairer une réalité du monde d'abord pour soi et ensuite pour les autres. Dans un aller-retour entre le faire et la théorie, j'ai ouvert et fermé des avenues qui ont nourri l'« objet » de l'œuvre. Ma quête d'une compréhension du silence accru à travers *Les temps individuels* a été des plus fécondes et a ouvert sur une constellation inédite de ses figurations possibles, qu'elles soient immatérielles ou matérielles. J'ai découvert dans ma façon de travailler une dynamique paradoxale entre l'organisation de l'accidentel et la recherche de l'imprévu.

Cette recherche a amorcé un cycle de travail sur le souffle, le silence et une nouvelle réflexion sur la notion d'inframince et m'a permis d'approfondir un travail axé sur le temps, l'individuel et le collectif, l'artificiel et le naturel, le visible et l'invisible, l'audible et l'inaudible.

On peut constater dans ce mémoire que je tente de ne pas figer mon travail dans une structure rigide, mais plutôt de créer des systèmes qui fluctuent, jouant sur une tension entre l'image acoustique et matérielle de l'œuvre et son contenu modulé et fuyant. L'installation cinétique et sonore *Les temps individuels* expose une pensée donnant à pénétrer la notion d'individualité dans une mécanique de groupe instable aux « comportements » éphémères, imprécis et inattendus. Une machination, où la rencontre du singulier et du collectif telle une co-présence se manifeste à la fois par l'organisation spatiale et temporelle des divers éléments de l'installation. C'est un lieu où se croisent introspection, écoute visuelle et relation à l'autre



dans une œuvre en mouvement dont la lenteur et la souplesse de la mécanique revêtent un aspect hypnotique. L'œuvre exige un investissement physique de la part du spectateur et j'ose espérer que dans ses déambulations il pourra en mesurer les interactions, les distances et les différences à l'œuvre. L'installation en mouvement est performative, elle possède un temps plastique auquel s'associe la durée et elle nous absorbe dans un écoulement du temps subjectif.

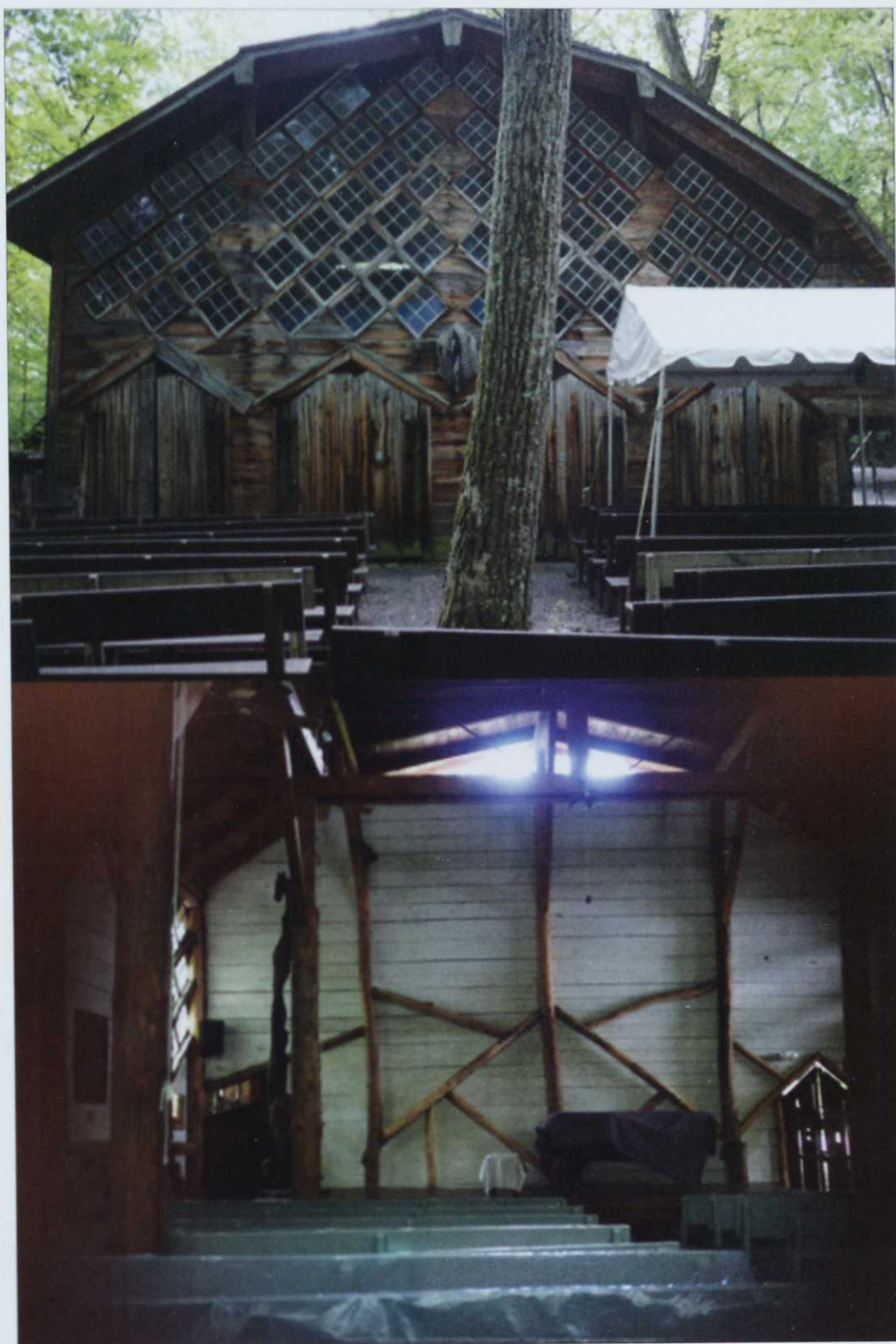
L'analyse de la pièce 4'33" de Cage m'a permis de comprendre les véritables enjeux de cette œuvre phare qui offre un cadre temporel « vide » à habiter par notre écoute, nos gestes et nos égarements. De même, l'inframince de Duchamp s'attarde aux nuances infimes du « réel » qui se situent dans les interstices spatiaux et temporels de l'art et de la vie. Celles-ci inventent des seuils de perception à l'aide d'écarts, d'exceptions et d'accidents entre les choses, afin de donner à voir et à entendre autrement. À travers cette recherche, j'ai réalisé à quel point la pensée des deux artistes est liée et il m'a paru évident que Duchamp a grandement nourri Cage dans sa recherche d'un monde sonore libéré du carcan de la musique.

Tout comme celui de ces pionniers, mon travail cherche à dissoudre les frontières entre les modes de perception et permet de relever des défis qui échappent en général à notre perception du « réel ». Je m'attarde aussi au décroisement des rôles de l'artiste et du spectateur, du moins en associant ce dernier à un élément important à l'œuvre dans l'œuvre. L'art est un acte de résistance empirique catalysant les petits faits de l'existence et de la société, en soulignant les failles du réel, ces incertitudes, ces singularités et ces mouvements aussi exaltants que paralysants dans nos interactions avec le monde.

## APPENDICE A

### IMAGES DU MAVERIK CONCERT HALL DE WOODSTOCK

A.1 Images de Paul Soulellis prisent le 22 août 2011 .....	39
--	----



Images de Paul Soulellis présent le 22 août 2011.

## APPENDICE B

### DOCUMENTATION VISUELLE : LES TEMPS INDIVIDUELS

B.1 Les temps individuels, images 1 et 2 .....	41
B.2 Les temps individuels, images 3 et 4 .....	42
B.3 Les temps individuels, images 5 et 6 .....	43





*Les temps individuels, images 1 et 2.*



*Les temps individuels, images 3 et 4.*



*Les temps individuels, images 5 et 6*



## LISTE DE RÉFÉRENCES

### LIVRES ET ARTICLES

- Beckett, S. (1970). *Le dépeupleur*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Cage, J. (2004). *Silence*, (M. Fong, trad.). Paris : Éditions Denoël. (Original publié en 1961)
- Chion, M. (1993). *Le promeneur écoutant*. Paris : Éditions Plume.
- Davila, T. (2010). *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris : Éditions du Regard.
- Doyon, H. et Demers, J. P. (1998). *D'un duo à l'autre : Questions et réponses [première partie]*. Montréal : Espace Sculpture, n° 45.
- Duchamp, M. (1994). *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion. (Original publié en 1975)
- Duchamp, M. (1999). *Notes*. Paris : Flammarion. (Original publié en 1980)
- Focillon, H. (1990). *Vie des formes*, Paris : PUF. (Original publié en 1947)
- Gingras, N. et Gervais, R. (2007). *Puisqu'à toute fin correspond : Entretiens*. Montréal : Éditions Nicoles Gingras.
- Hubot, M. et Hubot, B. (1998). *D'un duo à l'autre: Questions & réponses [deuxième partie]*. Montréal : Espace Sculpture, n° 46.
- Kostelanetz, R. (2000). *Conversation avec John Cage*. Paris : Éditions des Syrtes.
- Morosoli, J. (2007) *L'installation en mouvement : Une esthétique de la violence*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord.
- Nancy, J.-L. (2002). *À l'écoute*. Paris : Éditions Galilée.
- Nancy, J.-L. (2000). *Corpus*. Paris : Métailié.
- Nyman, M. (2005). *Experimental Music : Cage et au-delà*. Paris : Éditions Allia.
- Quignard, P. (1996). *La haine de la musique*. Paris : Éditions Calmann-Lévy.



- Robert, J. (2011). *Catherine Bécharde & Sabin Hudon : La dérive de l'instant*. Montréal : Éditions Oboro.
- Sontag, S. (2002). *The aesthetics of silence*. Dans *Styles of radical will*. New York : Picador USA. (Original publié en 1969)
- Szendy, P. (2001). *Écoute. une histoire de nos oreilles*. Paris : Éditions de Minuit.

#### SITES INTERNET

- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Consulté à l'adresse [www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)
- Wikipédia. *Ventilation pulmonaire*. Consulté le 9 août 2012 à l'adresse [http://fr.wikipedia.org/wiki/Ventilation\\_pulmonaire](http://fr.wikipedia.org/wiki/Ventilation_pulmonaire)
- Wikipédia. *Event*. Consulté le 12 août à l'adresse <http://fr.wikipedia.org/wiki/Event>
- Nicolas, F. (2003). *Confrontations internes : l'écoute, cet impensé du musicien*. Consulté le 17 août 2012 à l'adresse <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/Ecoute/2.html>
- Feneyrou, L. *Morton Felman et la clarière*. Consulté le 21 août 2012 à l'adresse <http://www.cnvill.net/mfffeneyrou.pdf>
- Legge, E. (2012) *Une introduction à Digital Snow*. Consulté le 22 août à l'adresse <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2246>
- Les détecteurs infrarouges. Consulté le 16 août à l'adresse <http://doumai.pagesperso-orange.fr/IMES/Intrusion/Les%20capteurs/Les%20d%E9tecteur%20IR.htm>